

UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA EN EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE ARTE

A methodological approach to the analysis of works of art

ALEJANDRA VAL CUBERO
Universidad Carlos III de Madrid
Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual
Alejandra.val@uc3m.es

Recibido: 8 de Marzo de 2010
Aprobado: 19 de abril de 2010

Resumen:

En este artículo planteo una serie de modelos que permiten analizar las obras de arte desde una perspectiva crítica. Estos modelos son la Escuela de Warburg y en concreto el modelo iconográfico presentado por Erwin Panofsky, el modelo sociológico de Pierre Bourdieu, y el modelo genealógico o de sociología histórica, un modelo puesto a punto por Norbert Elías y Michel Foucault, entre otros, y llevado a la práctica por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría.

En este artículo se considera que las obras de arte son artefactos culturales con funciones que varían según el periodo histórico en el que se analicen. Por ello la necesidad de utilizar instrumentos que nos alejen de las concepciones formalistas, y nos permitan sacar a la luz las complejas relaciones que se establecen entre las obras de arte y sus productores, los compradores, el público, los críticos y las industrias culturales, que hoy más que nunca componen un confuso panorama que es necesario desenmascarar.

Palabras clave: Metodología, sociología del arte, análisis crítico.

Val Cubero, Sandra. 2010: Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte. *Arte, Individuo y sociedad*, 22.2: 63-72.

Abstract:

This article presents a number of models which enable to analyze the works of art from a critical perspective. These models are the School of Warburg and specifically the iconographic model presented by Erwin Panofsky, the sociological model of Pierre Bourdieu, and the genealogical model or historical sociology, a model developed by Norbert Elias and Michel Foucault, among others, and implemented by Julia Varela and Fernando Alvarez-Uría. We consider that works of art are cultural artefacts with features that vary depending on the historical period in which they are analyzed. For this reason, we need to use tools which keep us away from formal conceptions and which allow us to reveal the complex relationships established between art and its producers, buyers, audiences, critics and cultural industries which today more than ever compose a confused picture that is necessary to uncover.

Key Words: Methodology, Sociology of Arts, Critical Analysis.

Val Cubero, Sandra. 2010. A methodological approach to the analysis of works of art *Arte, Individuo y sociedad*, 22.2: 63-72.

Sumario: 1. Introducción 2. La Escuela de Warburg 3. El Modelo de Pierre Bourdieu 4. El Modelo Genealógico. 5. A modo de Conclusión. 6. Referencias bibliográficas.

1. Introducción.

Los modelos de análisis que en este artículo planteo y que tienen como objetivo estudiar las obras de arte, se centran en el estudio de las condiciones sociales de producción, distribución y recepción de las mismas es decir, son modelos en los que se opta por guiar el análisis a partir de una determinada sensibilidad sociológica.

Algunos de estos modelos provienen del campo del arte, como es el caso de la Escuela de Warburg, una escuela que ha marcado profundamente el modo de mirar las obras de arte en la historia. De esta escuela nos interesa el modelo iconográfico presentado por Erwin Panofsky que señala cómo las obras de arte tienen varias lecturas e interpretaciones. El resto de los modelos presentados en éste artículo provienen del campo de la sociología, como es el modelo neomarxista, representado por el filósofo alemán Walter Benjamín y el sociólogo francés Pierre Bourdieu; y el modelo genealógico o de sociología histórica, un modelo puesto a punto por Michel Foucault y Norbert Elías.

Estos modelos sirven para analizar las imágenes más allá de la simple concepción estética o formalista y permiten construir una ventana desde la cual *ver* de una manera crítica, porque las obras de arte producen significado no sólo en la época que fueron realizadas. Si perduran, su sentido también fluye y es en sí mismo un agente activo en la producción de cultura. En este artículo se considera que las distintas imágenes son un artefacto cultural con diferentes funciones que varían según el periodo histórico en el que se analicen; desde esta perspectiva comparto el presupuesto de Michel Baxandall quien llamó “*ojo del periodo*” a las imágenes referenciales identificativas de cada momento histórico. La producción artística y cultural no podía ser considerada una actividad independiente y autónoma del contexto donde había sido creada, estaba implicada en actividades tanto económicas como culturales, sociales y políticas (Baxandal, 1972). Siguiendo la misma línea que Baxandall, W.J.T Mitchell afirma que la “cultura visual” es un campo de estudio multidisciplinar y que por lo tanto, la historia del arte y la historia de las mentalidades ya no pueden basar su objeto de estudio en las nociones estéticas sobre la belleza sino que conceptos como “obra maestra o genio del artista”, deben ser descritas como construcciones históricas específicas en tiempos y lugares culturalmente diferentes” (Michell, 1995, pág. 207).

2. La Escuela de Warburg.

La escuela de Warburg reunió a una serie de historiadores del arte, vinculados al Instituto Warburg de Londres fundado por Aby Warburg (1866-1929), entre los que destacan Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wing (1900-1971) y Ernst H. Gombrich (1909). Todos ellos se interesaron por el análisis iconográfico de la obra de arte y trataron de escribir una historia de la cultura basada no solo en los textos escritos, también en las imágenes. La historia del arte resulta así inseparable de la historia de las ideas y de la historia social. Aby Warburg, discípulo de Karl Lamprecht estudió la evolución que se produjo desde la mentalidad primitiva al individualismo del Renacimiento y al “subjetivismo” de los tiempos modernos.

Para Lamprecht en cada periodo domina una forma de mentalidad común tras las formas de producción económica, los contratos jurídicos, las instituciones políticas, los razonamientos filosóficos y las creaciones artísticas. Como todas las manifestaciones de un mismo periodo están regidas por un mismo principio le parece superfluo repetir el análisis en cada una de ellas. Lamprecht encontró que era el arte el campo apropiado para poner a prueba sus hipótesis porque la actitud del hombre hacia el mundo exterior cristaliza en imágenes simples que podían ser yuxtapuestas y comparadas con facilidad. El arte aparece así como *indicador supremo de la textura psicológica de un periodo dado*.

Lamprecht escogió para su análisis producciones simples y aparentemente insignificantes y su teoría influyó fuertemente en el pensamiento de Aby Warburg, para quien la obra de arte era el resultado de una situación que implicaba tanto al artista como al mecenas. El historiador alemán nunca se interesó por los enfoques históricos del arte centrados en la lenta evolución de los medios estilísticos de la representación, fue consciente de la importancia del contexto pero tampoco renunció a la idea de que las imágenes poseen un significado intrínseco que las hace en parte independientes del contexto donde son utilizadas (Warburg, 2005). Aby Warburg en su obra *Atlas*, dispuso imágenes de esculturas griegas junto a fotos de periódicos en las que aparecían mujeres golfistas simplemente porque los pliegues de los vestidos eran iguales. La originalidad del ensayo consistió en analizar al mismo nivel ambas representaciones.

Para Erwin Panofsky, otro de los estudiosos de la escuela de Warburg, la contemplación de una obra de arte obliga a considerarla como un producto histórico que cobra sentido en el marco de las teorías estéticas dominantes en la época, sin descartar el análisis comparativo que permite determinar las regularidades y las singularidades de cada obra. Transciende por tanto la bipolarización de muchos historiadores entre la permanencia de las estructuras y la singularidad única y creativa de los agentes, para pasar a considerar los efectos de innovación y tradición de cada obra y de cada autor en el interior del campo pictórico, un campo inscrito en el mundo de las mentalidades, y por tanto también en el mundo social.

El método iconográfico, obra publicada por Panofsky en 1939, es clave para el estudio y análisis de las obras de arte, este modelo comprende tres niveles (Panofsky, 1972):

1. Contenido temático primario o natural (fáctico y expresivo) que constituye el mundo de los modelos artísticos, y que no es en sí mismo parte de la descripción iconográfica sino que se sitúa en un nivel anterior denominado pre-iconográfico. Para llegar a este nivel, que es el primario, el espectador de la obra debe tener cierta familiaridad con los objetos representados.
2. Contenido temático secundario o convencional que constituye el mundo de imágenes, historias y alegorías. Este nivel es propiamente el llamado análisis iconográfico y para ser capaz de interpretarlo el espectador debe estar familiarizado con las fuentes literarias y las teorías estéticas. El segundo nivel es más complejo porque está relacionado con el significado convencional (reconocer que un hombre en la cruz es Jesucristo, por ejemplo).

3. El tercer nivel es la interpretación iconológica que se diferencia de la iconografía porque se interesa en el significado intrínseco o por decirlo de otra manera, de los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa ... Esta tercera lectura se realiza de una manera correcta, si se conocen los códigos culturales de la época que estamos analizando.

La Escuela de Warburg ha puesto de relieve los estrechos vínculos que unen al arte con el conocimiento. El arte es una forma de conocimiento y el conocimiento del arte nos permite acceder a nuevas formas de percibir y de pensar. En este sentido los miembros de la Escuela de Warburg tienden a vincular el arte, la ciencia y el conocimiento especulativo. Rompen así con la historia desgajada del arte para hacer de la historia del arte un campo indispensable de estudio y acceder a la historia de las mentalidades. Según esta escuela, cada cultura humana crea su propio espacio plástico, que nace y muere con ella.

3. El modelo de Pierre Bourdieu.

Se podría decir, muy esquemáticamente, que para toda una serie de autores que se sitúan en una perspectiva marxista, el arte forma parte de la superestructura, una superestructura que se apoya sobre la correspondiente base material o, como Marx prefiere llamarla, sobre el proceso de producción. Dicha superestructura expresa los intereses, más o menos velados, más o menos manifiestos, de la clase o clases sociales que detentan los medios de producción.

Dilucidar hasta qué punto los artistas, los creadores, los diseñadores, si queremos emplear un lenguaje más moderno, en tanto que productores están aliados por origen, pertenencia o mentalidad con esa clase o clases dominantes, constituye un problema sociohistórico de gran interés. Desde esta perspectiva, una de las preguntas claves sería: ¿Son todos los artistas, los representantes de los distintos movimientos artísticos, agentes productivos al servicio de la dominación de unas clases sobre otras?

Para la mayor parte de los analistas marxistas del arte, el arte en el interior de un régimen capitalista es esencialmente un medio de defensa simbólica de los intereses económicos y políticos de las clases dominantes, es decir, de la nobleza durante el Antiguo Régimen y de la burguesía a partir de la revolución francesa. En este sentido todo arte es ideológico porque favorece los intereses de una determinada clase social, refleja la concepción del mundo de esta clase y reconoce tácitamente sus normas sociales y sus criterios de gusto (Plejanov, 1974).

Walter Benjamin (1892-1940) y Theodore Adorno (1903-1969), representantes de la escuela de Frankfurt intentaron unir a la vez la perspectiva marxista con la perspectiva psicoanalítica. Walter Benjamin publicó en 1936 *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*, donde expuso cómo la obra de arte perdía su aura con la aparición de la fotografía y el cine (Benjamin, 1973). Theodor W. Adorno fue un defensor de la libertad y autonomía del arte. En su obra *Teoría Social* (1970) destacó *el doble carácter del arte como autónomo y como hecho social*. Según Adorno, para

que el arte sea libre y autónomo no debe ser socialmente instrumentable. El arte debe ser más bien hermético para impedir que sea entendido por el poder y evitar así que sea manipulado (Adorno, 1972). Para Adorno, el valor de la obra de arte reside en su resistencia a la mercantilización. En lugar de formar parte del sistema, las obras de arte deben socavar el sistema (Adorno y Horkheimer, 1988). Una de las aportaciones más significativa de Benjamín al estudio del arte fue su ensayo sobre fotografía. Para Benjamín el arte cambió de carácter con la introducción de la fotografía. El valor culto de la imagen se convirtió en “valor de exhibición” o en sus propias palabras: “lo que se pierde en la edad de la reproducción mecánica es el aura de la obra de arte” (Benjamín, 2004).

En los últimos años ha cobrado especial interés el análisis que sobre el campo artístico ha realizado desde una perspectiva “neomarxista” el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el cual mencionó desde su primera obra que la sociología y el arte no se avienen muy bien. Pierre Bourdieu ha mostrado un especial interés en sus trabajos de sociología por cómo se reproduce el mundo social. La reproducción está en la base de la perpetuación del orden instituido. ¿Hasta qué punto la reproducción cultural del arte contribuye a la reproducción del orden social?.

Bourdieu confiere al campo artístico una mayor autonomía que los modelos marxistas clásicos. Para Bourdieu, y con él para buena parte de los sociólogos del Centro de Sociología Europea de París, la cultura interviene en el proceso de dominación donde las diferencias culturales sirven para legitimar y perpetuar las diferencias de clase y, en último término, las diferencias económicas. A través de la cultura se producen y se manifiestan los conflictos existentes entre las clases sociales, en tanto que las condiciones objetivas se transforman en formas simbólicas y subjetivas. En *La distinción* Bourdieu señala que el capital cultural o su ausencia lleva a que los sujetos se interesen o no por ciertas formas culturales. La posesión de este capital cultural exige un largo proceso de adquisición e inculcación que incluye la acción pedagógica de la familia, las instituciones educativas y las instituciones sociales. Es un capital que al igual que el capital económico, no está distribuido de forma igualitaria.

De acuerdo con su modelo teórico, cualquier formación social está estructurada en una serie de campos jerarquizados (campo económico, político, educativo, científico, artístico, cultural...). Cada campo es relativamente autónomo pero estructuralmente homogéneo con los otros. La estructura del campo está determinada por la posición que los agentes sociales ocupan en el mismo. El campo es un concepto dinámico en el que un cambio de posiciones de los agentes da lugar a un cambio en la estructura del campo. Bourdieu elabora la noción de *campo* a partir de Cassirer, el cual lo definía como el modo relacional de pensamiento en la cultura de producción y también a partir de *Ensayos sobre sociología de la religión* de Max Weber. El campo artístico, según Bourdieu, es un campo subordinado al campo económico y al campo político, pero al mismo tiempo posee una relativa autonomía respecto a las determinaciones políticas y económicas. El arte existe dentro de un marco institucional complejo que lo autoriza, lo posibilita y lo legitima. En sus análisis ocupa una posición central el concepto de *habitus* (estructura estructurante estructurada). El *habitus* es el resultado de un largo proceso de aprendizaje que comienza desde la niñez y que se manifiesta en todas las acciones que el individuo realiza, aunque Bourdieu no niega la capa-

cidad ni la posibilidad de cálculos estratégicos por parte de los agentes sociales. El filósofo francés sostiene que los gustos estéticos y las preferencias de la gente están determinados sobre todo por el *habitus* de clase –concepto que retomará de Hegel, Husserl, Panofsky y Mauss-, y “el artista”, dependiendo de cual haya sido su proceso de aprendizaje, tenderá a producir determinadas obras y no otras. La recepción de una determinada obra de arte depende del grado de conocimiento que el observador tiene de dicho código, es decir, está condicionada en función de la diferencia entre el nivel de la información que ofrece y el nivel de la competencia artística del receptor.

El pensamiento de Bourdieu, en cuanto al análisis del campo cultural se opone al pensamiento kantiano, y en general a todo enfoque esencialista del arte, ya que para Kant las categorías de conocimiento -de clasificación e interpretación- son apriorísticas, son “innatas”, mientras que para Bourdieu son categorías sociales, categorías de naturaleza sociopolítica. Para Kant, las obras de arte provocan la misma respuesta en todos los espectadores independientemente de su ubicación en el tiempo y espacio. El valor estético está por encima del contexto cultural y social y el estilo sigue siendo la idea central en la narración de la historia del arte.

Bourdieu se opuso al programa formalista por considerarlo intelectualmente estéril y políticamente conservador, al considerar el autor como genio, los géneros artísticos como autónomos, la obra como objeto del museo, la perspectiva masculina-heterosexual ... Lo que llamamos arte –concepto que también varía de una generación a otra-, tiene como función principal, según Bourdieu, legitimar las diferencias sociales y es un dispositivo clave dentro del proceso de reproducción social. De aquí la importancia que adquiere el gusto dentro del sistema de dominación y clasificación. El gusto estético clasifica y establece divisiones entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar, lo bueno y lo malo. (Bourdieu et al., 1969).

El gusto, lejos de ser personal, es un fenómeno social. Toda búsqueda de cultura está condicionada, en primer lugar, por el nivel, la duración y la calidad de la educación de aquellas personas dedicadas a esa búsqueda, por sus orígenes sociales y por su *habitus* de clase. Bourdieu llama *habitus* a las disposiciones inconscientes y los esquemas clasificatorios que se ponen de manifiesto en la percepción que el individuo tiene en la adecuación y la validez de su gusto por los bienes y las prácticas culturales: arte, comida, vacaciones, pasatiempos ... El *habitus* también se inscribe en el cuerpo y se muestra en la talla, el volumen, la configuración y las posturas corporales, en la forma de caminar, de sentarse, de comer, de beber, en la cantidad de tiempo y espacio sociales que un individuo se cree con derecho a reclamar, el grado de estima por el cuerpo, la altura y el tono de voz, el acento, la complejidad de las pautas de habla, los gestos corporales y la expresión facial.

Bourdieu señala tres formas del capital cultural: incorporado (estilo de presentación, forma de hablar, belleza ...), objetivado (bienes culturales tales como cuadros, libros, máquinas, edificios ...) e institucionalizado (calificaciones educativas). La conversión del capital económico en cultural a través, por ejemplo del proceso educativo, sirve para enmascarar el papel del capital cultural en la reproducción de las desigualdades sociales. Además, el lugar que se ocupa en el “espacio social” predispone a dar prioridad a determinados aspectos simbólicos de la existencia.

Siguiendo la misma línea que Bourdieu, Keith Moxey menciona cómo el intelectual —él se refiere específicamente al docente, al historiador del arte— también está implicado en la transmisión del “capital cultural” de una generación a otra. El conocimiento de las artes visuales ha sido asociado tradicionalmente con la élite social y, desde finales del siglo XVIII, las obras de arte han sido identificadas como una forma de valor espiritual conocido como valor estético. El historiador de arte está de esta manera implicado tanto en la creación como en el mantenimiento de las distinciones de clase (Moxey, 2004). Según Keith Moxey, cuando hablamos de historia del arte, la noción de calidad se toma por algo evidente e incuestionable. No intentamos argumentar por qué un artista es más merecedor que otro de ser estudiado, o por qué ciertos momentos o lugares de la historia de la producción artística deberían ser destacados sobre el resto.

Lo más destacado del planteamiento de Bourdieu es que proporciona un modelo analítico en el que, a través del concepto de *habitus* relaciona las estructuras sociales con las simbólicas. El concepto de *habitus* es un concepto mediador que fue elaborado como reacción frente al estructuralismo que reduce el agente a mero titular. Sirviéndose de este concepto, Bourdieu trata de recuperar una cierta autonomía para los sujetos que el modelo estructuralista había excluido de su análisis.

4. El modelo genealógico.

Sociólogos clásicos, como Marx, Max Weber y Durkheim estudiaron los procesos sociales desde una perspectiva de cambio, lo que les permitió definir los sistemas sociales como sistemas que sufren transformaciones debido a conflictos, luchas, intereses, desajustes y reajustes del campo social. Para Emile Durkheim en su libro *Las reglas del método sociológico*, se debía recurrir a la historia para remontarse a las condiciones que han determinado las generalidades en el pasado e indagar si estas condiciones se daban en el presente o si, por el contrario habían variado (Durkheim, 1988). Explicar el estado actual de instituciones sociales tales como la familia, el Estado, el matrimonio, la propiedad ... sólo se podía llevar a cabo, según Durkheim, si nos remontamos a su génesis. El método histórico-comparativo nos permitirá ver las interrelaciones entre los diferentes grupos sociales, las instituciones y los saberes.

Ya en el siglo XX los trabajos de Michel Foucault y Norbert Elías han supuesto una profunda renovación de la tradición metodológica acuñada por los sociólogos clásicos. Su objetivo, a partir de una cuestión presente, es remontarse en la historia para explicar la génesis y las transformaciones de procesos que se perpetúan en la actualidad, ver históricamente cómo se ha llegado a desarrollar una cuestión presente. La noción de cambio y de discontinuidad es una de las piezas claves de este modelo. La finalidad del modelo genealógico de análisis es estudiar los procesos sociales de larga duración, porque es en ellos donde verdaderamente se pueden percibir las regularidades, las repeticiones y los cambios.

El análisis genealógico de los artistas —creadores, creativos ...—, los públicos —compradores, consumidores ...—, los objetos artísticos y los códigos de expresión e interpretación nos permiten hablar del arte como un campo socialmente instituido

del que es preciso derivar sus funciones sociales, tanto las explícitas como las latentes. Las funciones sociales del arte no son por tanto unívocas, varían con las épocas y con las escuelas. Desde este planteamiento teórico, los sociólogos Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría ponen de manifiesto en su ensayo *Materiales de Sociología del Arte* que las obras de arte son hechos sociales y como tales presentan una cosmovisión, una visión específica del mundo en el momento que fueron creadas, de ésta manera, una lectura sociológica de una pintura debe estar guiada por una problematización, y por la aplicación de categorías sociológicas que, al tener en cuenta los procesos históricos, permiten observar las regularidades y las innovaciones, es decir, ver la obra como un espacio social en el que de algún modo estén presentes los códigos que rigen las relaciones sociales (Álvarez-Uría y Varela, 2008).

Varela y Álvarez-Uría tratan de esclarecer cómo las representaciones pictóricas, por ejemplo, encierran significaciones sociales complejas, relaciones de poder y de solidaridad que se llegan a manifestar en la disposición de las figuras en el espacio en el que aparecen representadas, en la gestualidad y la vestimenta y para ello, no dudan en presentar ejemplos prácticos, como el estudio de diferentes representaciones de la Anunciación, obras creadas a comienzos del siglo XIV hasta mediados del siglo XVII, para concluir que dichas obras no sólo expresan un modo de entender el mundo, sino que además formaron parte de una política de la Iglesia que tuvo un fuerte impacto en la redefinición social de los sexos.

En otro de sus artículos los sociólogos señalan cómo en la Viena de fin de siglo tuvo lugar una experiencia singular, a la vez artística, social e intelectual, que ejerció un fuerte impacto en la cultura europea, donde emergió el *Homo psicologicus* y el imperio de las emociones, el interés por la cuestión sexual y por la identidad, temas que afluyen en las obras de Klimt, Kokoschka y Schiele en un momento en el que estaba teniendo lugar una redefinición social de los sexos y nuevos descubrimientos médicos, biológicos, psiquiátricos y psicoanalíticos que giraban en torno al descubrimiento de un yo interno. (Álvarez-Uría y Varela, 2008).

A modo de conclusión.

La presentación de diferentes modelos nos es útil a la hora de profundizar en el campo de análisis de las obras de arte e incluso en el amplio mundo de las imágenes cotidianas, ya sean anuncios publicitarios o grafitis. Estos modelos, sin embargo, al ser creados en momentos históricos específicos y al provenir de diferentes campos de estudio (arte, sociología, filosofía ...) adolecen de ciertas limitaciones. Una de las principales limitaciones de la Escuela de Warburg es incurrir en un excesivo profesionalismo que les impide ir más allá de la obra y su entorno para pasar del mundo del arte al mundo social y político. El conflicto está en buena medida ausente de sus análisis. Otra posible crítica a este modelo es que estudia y analiza el significado de la imagen sin plantearse a quien va dirigida, no tiene en cuenta el receptor de la imagen. Para Keith Moxey la visión de Panofsky es en cierta medida formalista y conservadora, ya que relaciona la noción de la historia del arte como una historia del estilo. Moxey señala que Panofsky trata de *naturalizar* el concepto de calidad artística, al

igual que Gombrich quien defiende que la calidad es uno de los juicios de valor implícitos que constituyen nuestra civilización (Moxey, 2004).

En cuanto al modelo de Pierre Bourdieu, la mayor crítica que se ha hecho es que utiliza una clasificación de clases sociales y niveles culturales demasiado rígida para el análisis de la sociedad contemporánea. También establece conexiones demasiado directas entre gustos estéticos y clases sociales, además sus estudios prácticamente se centran en el análisis de la alta cultura, dejando en un segundo plano la autonomía de las culturas populares. Es un planteamiento demasiado elitista al determinar que sólo unos pocos pueden conocer el significado de la obra de arte y que los gustos – adquiridos desde la más tierna infancia hacen que optemos por un tipo de consumo cultural y no por otro, encapsulando al individuo como si en una especie de caja de cristal se tratara.

La sociología crítica trata de desligarse de la noción de genio como creador autónomo e independiente y sacar a la luz el diálogo que se establece entre las obras de arte y los artistas, mecenas, compradores, galeristas, críticos e instituciones sociales, económicas y culturales. Esta perspectiva nos debe permitir avanzar en las complejas relaciones que se crean entre las representaciones, sus creadores, su público y las intenciones más manifiestas o latentes de unos y otros.

Bibliografía.

- Acord, SK y Denora, T. 2008: Culture and the arts: From art worlds to arts -in-action, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619, 223-237.
- Adorno, T. 1972: *El arte en la Sociedad Industrial*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.
- Adorno y Horkheimer. 1988: *La industria cultural, ensayos sobre la cultura de masas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Alvarez-Uría, F y Varela, J. 1997: *Genealogía y sociología, materiales para repensar la Modernidad*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Alvarez-Uría, F y Varela, J. 2008: *Materiales de Sociología del Arte*, Madrid, Siglo XXI.
- Baxandall, M. 1972: *Painting and experience in XV century Italy*, Oxford, Clarendon Press.
- Berger, J. 1972: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books.
- Benjamin, W. 1973: *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. 2004: *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Bourdieu P. y Darbel, A. 1969 : *L'amour de l'art européens et leur public*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. 1968: Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, *Revue internationale des sciences Sociales*, (4), 640-684.
- Bourdieu, P. 1995: *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*, Barcelona, Anagrama.
- Castel, R. 2001: Presente y genealogía del presente. Pensar el cambio de una forma no evolucionista, *Archipiélago*, (47), 67-75.

- De la Fuente, E. 2007: The 'New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts, *Cultural Sociology*, 1 (3), 409-425.
- Elias, N. 1993: *El proceso de civilización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Featherstone, M. 1991: *Cultura de consumo y postmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Foucault, M. 1966: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Francastel, P. 1981: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza.
- Greenberg, Cl. 1973: *El Kitsch: Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973.
- Greenberg, Cl. 1979: *Arte y cultura: Ensayos Críticos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gombrich, E. 1991: *Textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid, Debate.
- Gombrich, E. 2000: *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Debate.
- Moulin, R. 2003: *De la valeur de l'art: recueil d'articles*, Paris Flammarion.
- Moxey, K. 2004: *Teoría, Práctica y Persuasión, Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Michell, W.J.T: 1995 "What is Visual Culture?" en Irving Lavi (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centenal Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princenton, Institute for Advanced Study, 207-17.
- Mirzoeff, N. 2003: *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós.
- Panofsky, E. 1972: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- Panofsky, E. 1993: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza.
- Panofsky, E. 1995: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- Panofsky, E. 1998 : *Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte*, Madrid, Cátedra.
- Plejanov, Y. 1974: *Arte y Vida social*, Barcelona, Fontamara.
- Warburg, A. 2005: *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*, Madrid, Alianza.
- White, H: 1991: *Les carrieres des peintres au XIX siècle*, Paris, Flammarion.
- Zolberg, V. 1994: *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.